TEXTES ET DOCUMENTS

POUR LA CLASSE

0

LE JAZZ

200 23.2.78

LE JAZZ

Sommaire général

■ **Le jazz**
■ ■ **Poésie pour tous : couleurs, les fleurs**

Dans ce dossier

■ **Le jazz** (dossier établi par Claude Laruelle)

CE DOSSIER OCCUPE LES PAGES 1 A 8 ET 25 A 32 DE CE NUMERO.

Approche pédagogique (pp. 2 et 31)

Étude (pp. 3, 4, 13, 14)
- Les sources du jazz
- Le jazz ancien
- Le jazz classique
- Le jazz moderne
- Aujourd'hui

Documents (pp. 6, 7, 10, 11)

Photos (pp. 5, 8, 9, 12)

Couverture : Nicolas de Staël. Les musiciens, hommage à Sidney Bechet (collection particulière). Cliché Giraudon.

Les textes cités dans « Textes et Documents » le sont à titre documentaire : les opinions qu'ils peuvent exprimer doivent être appréciées de ce point de vue.

Rédaction de T.D.C. : Frédéric Bounoure, Jeanne Gauthier, Huguette Pillant, Jeanne Saugues. **Illustrations :** Martine Marquet. **Mise en pages :** Geneviève Sentenac, Anne-Marie Majault. **Secrétariat :** Christiane Pédersen.

Prochain « Textes et Documents »

- L'Europe des neuf en chiffres.
- Le monde rural égyptien d'aujourd'hui.

Pour nous écrire, pour s'abonner, voir l'avant-dernière page de couverture.

Intentions

Le jazz est aujourd'hui partout. Et parce qu'il est partout, on ne le distingue plus très bien en tant que musique originale. On risque bien souvent de se perdre dans toutes les ramifications, les styles, les familles, et même les falsifications auxquels cette musique a donné naissance au cours de ses quatre-vingts ans d'évolution.

Nous vous proposons dans ce dossier quelques éléments pour une approche du jazz, une des musiques les plus vivantes de notre siècle. Nous ne nous adressons ni aux spécialistes, ni même aux amateurs éclairés, qui trouveront ailleurs (voir bibliographie) des études plus détaillées sur les musiciens, sur les fonctions sociologiques ou esthétiques du jazz, mais aux « débutants » qui veulent voir/entendre plus clair dans le grand message des Noirs d'Amérique qui est devenu aujourd'hui universel.

Place dans les programmes

Le jazz est un phénomène culturel et social d'une ampleur telle qu'on pourra l'aborder à plusieurs niveaux de l'enseignement secondaire.

Suggestions pédagogiques

Quelques thèmes de recherches possibles

- Histoire des États-Unis. Histoire du jazz. La musique ne peut se comprendre, s'inscrire que dans l'histoire des hommes qui la font et dans la société dans laquelle ces hommes vivent.
- Les instruments de musique. Leur emploi dans le jazz. Leur évolution (ex. : guitare).
- Le rythme, l'harmonie, l'accompagnement, le solo, les chorus.
- Comparaisons, à l'écoute, d'enregistrements d'une même époque interprétés par des Blancs et par des Noirs.
- Dossier sur le jazz français.
- Jazz et musique classique. Jazz et chanson. Jazz et pop music.
- Jazz et industrie du disque.

(On consultera avec profit le chapitre « Petite pédagogie du jazz » du livre de Michel DORIGNE « Jazz, culture et société », Les Éditions Ouvrières, 1967.)

Pour situer, pour prolonger...

Chansons et société, 1789-1914 (T.D.C. n° 126 du 7-3-74) ; Art et industrie de la chanson (T.D.C. n° 132 du 30-5-74) ; Musiques nègres de l'Afrique (T.D.C. n° 149 du 15-5-75) ; Vingt ans de Rock (T.D.C. n° 155 du 6-11-75) ; Histoire du disque (T.D.C. n° 165 du 25-3-76).

Documentation

LIVRES

- MALSON (Lucien). **Histoire du jazz et de la musique afro-américaine.** Paris, U.G.E., 1976 (coll. « 10/18 », n° 1085).
- MALSON (Lucien). **Les Maîtres du jazz.** Paris, P.U.F., 1972 (coll. « Que sais-je ? », n° 548).
- FRANCIS (André). **Jazz.** Paris, Seuil, 1977 (coll. « Solfèges », n° 9).
- DORIGNE (Michel). **Jazz, culture et société.** Paris, Les Éditions Ouvrières, 1967 (coll. « Vivre son temps »).
- DORIGNE (Michel). **Jazz 1. Jazz 2.** (2 vol.). Paris, L'École des Loisirs, 1970 (coll. « Données Actuelles »).
- RENAUD (Henri). **Jazz classique. Jazz moderne.** (2 vol.). Paris, Casterman, 1971.
- HODEIR (André). **Hommes et problèmes de jazz.** Paris, Flammarion, 1954.
- NEWTON (Francis). **Une sociologie du jazz.** Paris, Flammarion, 1966 (coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique »).
- CARLES (Ph.), COMOLLI (J. L.). **Free jazz/Black Power.** Paris, U.G.E., 1972 (coll. « 10/18 », n° 687).
- BERENT (Joachim-Erns). **Une histoire du jazz.** Paris, Fayard, 1976.

Les sources du jazz

Le jazz s'élabora lentement de la synthèse des traditions africaines des Noirs – déportés par millions en Amérique du Nord depuis 1619 (T.D.C. n° 137 et 139 du 14-11-74 et du 12-12-74) – et de la culture européenne avec laquelle ils avaient été mis en contact après leur arrivée sur le nouveau continent.

Les sources noires.

Lorsque les premiers esclaves débarquent, ils apportent avec eux les souvenirs de leur lointaine Afrique (danses ancestrales, vieux chants de leurs divers pays d'origine) et des instruments de musique variés : tambours, balafon ou marimba – ancêtre du xylophone et du vibraphone –, bania ou banjar – ancêtre du banjo. (T.D.C. n° 149 du 15-5-75.)

A ces mélodies africaines s'ajoutent : les chants de plantation, imposés par les esclavagistes dès le XVIII[e] siècle, pour rythmer le travail ; les ballades inventées par les Noirs pour dire leurs souffrances et leurs espoirs.

Les sources demi-noires.

La religion des « maîtres blancs » eut une influence sur la musique des Noirs déportés.

Les spirituals. Vers le début du XIX[e] siècle, l'évangélisation en masse des esclaves donna naissance à des chants choraux religieux : les negro-spirituals (DOCUMENT 1).

Les gospel-songs. Ce sont d'autres chants religieux très rythmés que les pasteurs noirs destinaient au prêche apostolique.

Spirituals et Gospel sont dialogués entre le prêcheur ou un fidèle inspiré et l'assistance ou une chorale organisée. Un grand nom parmi les chanteuses évangéliques : **Mahalia Jackson.**

Les ragtimes. La fin de la guerre de Sécession est marquée par le succès grandissant des « ragtimes », danses européennes de l'époque : polkas, mazurkas, quadrilles, marches et polonaises de toute espèce. Le Noir **Scott Joplin** (1868-1917) en sera le plus célèbre représentant.

Les sources blanches.

A un degré moindre, les musiques profanes des Blancs (fanfares, orphéons, marches militaires, danses européennes, mélodies latines et anglo-saxonnes) ont également contribué à la naissance du jazz. Même les « chansons de nègres » caricaturées par les Blancs (Minstrels) furent reprises par les Noirs.

Le blues.

Toujours vivant, le blues reste une source permanente d'inspiration pour les musiciens de jazz. (Voir T.D.C. n° 155, du 6-11-75.)

« Dans les années 20, les chanteurs de blues ne sont populaires qu'auprès des habitants du South Side et du West Side (quartiers noirs de Chicago) et leur manière évolue relativement peu, dans la mesure où ces chroniques de l'âme noire, par leur marginalité économique et leur altérité idéologique, restent formellement indifférentes aux pressions du commerce, des modes, des goûts (du moins jusqu'à leur récupération commerciale blanche par la pop music).

C'est en raison de cette sorte de solidité formelle que le blues a pu rester l'un des pôles du jazz, une valeur de référence à partir de laquelle le jazz n'a cessé de se définir et de se redéfinir, s'opposant aux attractions commerciales occidentales qu'il subissait dans son évolution. La résistance profonde du blues, qui se traduit par une certaine invariabilité structurelle, inscrit ainsi l'histoire des Noirs, la diversité de leurs problèmes et de leurs réactions à l'Amérique blanche en référence à une constante de protestation (DOCUMENT 2).

Par là, le blues est plus à même de jouer comme garant de l'authenticité de la musique noire que ne l'est le jazz composite de la Nouvelle-Orléans. Le blues réagit contre les influences occidentales, il en fait des contradictions. Le style Nouvelle-Orléans les intègre, les assimile, « les » et « se » neutralise. Aussi, chaque fois qu'un style, qu'une mode commenceront de s'épuiser, c'est vers le blues que se tourneront les jazzmen, moins pour trouver « l'inspiration » que pour renouer avec l'idéologie des masses noires et contrebalancer certaines occidentalisations qui risqueraient de résoudre les conflits culturels de l'Afro-américain au profit des seuls éléments d'origine blanche. »

Ph. CARLES, J.-L. COMOLLI
« Free Jazz/Black Power »
(U.G.E., 1972, « coll. 10/18 »)

Le jazz ailleurs

La Nouvelle-Orléans, berceau du jazz.

« ... Deux décennies après la guerre civile (1861-1865) plusieurs courants convergents allaient rendre le jazz possible en cette Louisiane où se mêlaient les peuples et les mœurs. L'Afrique avait conservé son passé fébrile avec les « rim shouts », les manifestations du vaudou (...) les bals de quarteronnes et les fêtes de « Congo Square » où résonnaient la bamboula, martelée par les tambours de bambou dont elle tire son nom, les longues caisses de bois, les tam-tams, les gourdes de cailloux, les clés frottées sur les mâchoires de mulets et, bien sûr, l'éternel banjo. Les Antillais apportèrent, en cette Nouvelle-Orléans agitée, d'autres couleurs (...) « Mussieu Banjo », que l'on jouait vers 1865, est exemplaire du mélange spontané des éléments de la musique nègre, de la chanson espagnole, de la contredanse française. (...) Carrefour des cultures, la Nouvelle-Orléans a tout brassé, et jusqu'aux marches militaires syncopées par les fanfares, que les Noirs mêlaient aux spirituals et aux ragtimes. Marches et rags furent, du reste, les premières expressions discographiques de la musique afro-américaine. (...)

Au cours des vingt années qui séparèrent 1890 et 1910, le jazz va lentement s'extraire de cette gangue de sons et de bruits (DOCUMENT 3). Dans la Nouvelle-Orléans, tout sera prétexte à musique : mariages, funérailles, fêtes et anniversaires, repas sur l'herbe, soirées masquées. Sous les balcons de fer forgé des vieux quartiers – souvenirs de la présence française et espagnole – passeront les orchestres de cuivres marchant au pas et les formations hybrides circulant sur les plateaux de fortune des véhicules à roues. Dans les estaminets, les tavernes, les assommoirs, règneront mille fabricants de syncopes, et surtout, Buddy Bolden. » (DOCUMENT 4.)

Lucien MALSON
« Histoire du jazz et de la musique afro-américaine »
(U.G.E., 1976, coll. « 10/18 »)

Le jazz émigre vers le Nord

Dès le début du XX[e] siècle, des orchestres étaient partis de la Nouvelle-Orléans pour tenter leur chance ailleurs (**Bunk Johnson** sur la côte Ouest : 1905). A partir de 1916, le mouvement prend de l'ampleur. Les « riverboats » du Mississippi emportent des orchestres vers le Nord, vers Saint-Louis.

En 1917, le jazz est bien implanté dans deux grands centres : Chicago et New York.

L'émancipation du soliste

« C'est en culottes courtes que le jazz arrive dans la cité géante et industrielle bâtie sur le lac Michigan. Les aventures télévisées d'Eliott Ness nous ont familiarisés, ainsi que les grands classiques du policier américain, à l'ambiance qui régnait dans la « cité des vents » à l'époque de la prohibition

(1919-1933). Le jazz, en fait, était connu à Chicago dès 1915, mais c'est l'arrivée de **King Oliver** en 1918 qui polarisa l'intérêt du public pour la nouvelle musique. »

Michel DORIGNE
« Jazz, culture et société »
(Les Éditions ouvrières, 1967)

« La plupart des commentateurs s'accordent à penser que les œuvres d'Oliver symbolisent à elles seules la forme du style « New-Orleans », non plus primitif comme chez Bolden, non point classique comme chez Armstrong, mais en tout cas préclassique. (...) Essentiellement polyphonique, il (le style) se présente comme un entrelacement de lignes mélodiques, où les trompettes tracent un dessin fondamental que la clarinette enjolive. Le trombone joue les « basses » ou place quelques glissandos de liaison. Le rythme est à 2/2 (ou deux temps ou « two beats »). (...) Deux grands solistes : King Oliver et Louis Armstrong, se détachent de l'ensemble. »

Lucien MALSON (op. cit.)

En 1925, **Armstrong** forme, à Chicago, son premier Hot five. « L'attention de l'auditeur, sollicitée chez Oliver par les ensembles, s'en détourne au profit de broderies individuelles, les cadres de l'improvisation collective craquent. Les solos deviennent plus nombreux. (...) Le style Nouvelle-Orléans évolue sous la pression du grand trompettiste vers la mélodie accompagnée. (...) Étincelant, d'une aisance insolente à l'égard de son entourage, émouvant ou drôle quand il chante, pathétique lorsqu'il joue, « Satchmo » dirige et entraîne ses partenaires, quelquefois désunis, mais par force ralliés. L'art un peu cru des pionniers s'éclaire et s'aère (...) » (DOCUMENT 5).

Lucien MALSON (op. cit.)

A New York, **Sidney Bechet** avec le Clarence Blue Five (où jouera Louis Armstrong) participe, lui aussi, à l'émancipation, à la mise en valeur du soliste (1924).

A côté de ce pur « New Orleans » existe le même style, mais revu par les Blancs de Chicago : le dixieland jazz **(Jack « Papa » Laine),** puis le jazz blanc de Chicago **(Bix Beiderbecke).**

Les débuts de l'orchestration

« New York – et le Nord-Est des États-Unis –, au début des années vingt, tout attentifs qu'ils soient à la musique des dixielanders, vont incliner le jazz dans une direction toute nouvelle : celle des harmonisations pour grand orchestre. On a dit que le Blanc **Paul Whiteman** avait précédé dans cette voie le Noir **Fletcher Henderson.** (...) Whiteman joue la carte du jazz « symphonique » avec la « Rapsody in Blue » de **Gershwin.** Henderson, lui, prend Armstrong comme trompette solo et interprète « Meanest Kind of Blues » : le naturel a vaincu l'artificiel non sans que l'ambition ne continue à maintenir l'orchestre dans cette mélasse : la grande musique du pauvre. Il va s'en dépêtrer lentement. »

Lucien MALSON (op. cit.)

Vers 1929, le « New Orleans » aura vécu. Les grands orchestres occupent le devant de la scène. Les musiciens noirs oublient le blues au profit de thèmes empruntés aux variétés, aux revues, aux chansons. Le jazz s'engage dans une nouvelle voie.

« New Orleans revival »

Le style de musique « New Orleans » n'atteindra un auditoire international qu'à l'occasion du « New Orleans revival », vers les années 1940. Le grand public applaudira alors aux accents « re-découverts » – avec vingt années de retard – de musiciens, noirs pour la plupart, mais déjà assez âgés **(Sidney Bechet, Kid Ory, Bunk Johnson, Tommy Ladnier,** tous vétérans de la Nouvelle-Orléans) ou à l'inverse de très jeunes musiciens, blancs cette fois **(Lu Watter** aux U.S.A., **Claude Luter** et ses Lorientais en France). Cette renaissance ne sera qu'un accident de parcours. Le destin du jazz était ailleurs. Ce « revival » n'était qu'une recréation a posteriori, une musique rêvée, imaginée. Aucun témoignage ne pouvait l'authentifier comme pratique courante à l'âge d'or de la grande fête louisianaise.

De la Nouvelle-Orléans à Chicago et à New York, les musiciens de jazz avaient vécu les folles nuits de l'opulence : le jazz avait profité, grâce à l'industrie du disque en plein essor (T.D.C. n° 165 du 25-3-76), de la formidable expansion des États-Unis.

« La grande dépression économique de 1929 assène un rude coup à tous ces musiciens. Ceux du Middle-West trouvèrent à Kansas City un abri contre les temps difficiles de la crise et de la prohibition et créent là un jazz original renouvelé du blues et du boogie et qui deviendra un des rouages essentiels de l'époque swing (1935-1945). Ce style Kansas ne sera guère révélé à New York qu'en 1935 avec Count Basie. Les musiciens « New Orléans » de Chicago, eux, connaissent pour la plupart le chômage ; d'autres vont tenter leur chance à New York, où, depuis 1920 environ, Harlem était devenu un nouveau centre important. Enfin, un dernier groupe de musiciens reste fidèle à Chicago : chanteurs et instrumentistes de blues. »

Michel DORIGNE,
« Jazz 2 »
(L'École des Loisirs, 1970)

Les grands orchestres noirs

A New York, dès 1923, **Jerry Roll Morton** « sut arranger avec soin des pièces où l'improvisation collective était préparée et presque dirigée, annonçant ainsi le travail des grands orchestres » (Franck TENOT). Puis vinrent Paul Whiteman (« l'abominable homme blanc du big Band »), Fletcher Henderson. (Voir ci-dessus.)

En 1926-27, **Duke Ellington** enregistre ses premiers disques. Son orchestre connaît un très vif succès dans Harlem (DOCUMENT 7).

« Duke Ellington se signalait à l'attention de l'auditoire par une écriture libre, certes, qui ne tolérait pas l'harmonie académique, mais extrêmement piquante. La littérature du jazz s'enrichissait avec lui profondément et, comme c'est le droit pour tout art neuf, le faisant en créant sa propre syntaxe. Simultanément, Ellington renouvelait le climat du jazz en orchestrant d'étranges thèmes que développaient sur une dure assise rythmique les claires anches et les sombres cuivres « wa-wa ». D'emblée, Ellington découvrait pour l'orchestre de jazz le langage original qui lui manquait. »

Lucien MALSON,
« Les Maîtres du jazz »
(P.U.F., 1972)

L'aventure des grands orchestres ne se limite pas seulement au « Famous Orchestra » d'Ellington. Pendant toute la durée des années 30 et 40, d'autres grandes et moyennes formations connaissent le succès. Nous n'avons pas la place de signaler toutes les formations et les solistes qui y jouent. Retenons quelques grands noms : **Jimmy Lunceford, Cab Calloway, Benny Carter, Chick Webb** et surtout **Count Basie.** Présenté à New York en 1936, Basie enregistre ses premiers disques en 1937 (DOCUMENT 7).

« Une perfection et une sécurité rythmique sans concurrence ont fait de bonne heure la réputation du Count auprès des amateurs éclairés. On sentait bien que l'essence du jazz n'était pas trahie dans ses fondements essentiels : rythme, swing. Sa merveilleuse section rythmique des années 30-40 peut être considérée comme le noyau solide du travail de Basie, le

Le Creole Jazz Band de King Oliver en 1922. Un « petit ensemble symbolisant les premiers pas assurés de la musique noire américaine, la première tentative fructueuse de faire sortir le jazz de sa confusion initiale. » (Lucien Malson)

Roger Viollet

Les negro-spirituals

« Tout bien pesé, l'immense majorité des Spirituals semble donc se situer entre ces années 1810 et 1860 qui coïncident à la fois avec les premiers espoirs de liberté, et avec les tournées revivalistes des grands prédicants noirs, hommes extraordinaires, tenant du prophète biblique et du conteur africain, exhortant leur peuple, débitant les récits de l'Histoire sainte avec une ferveur de témoins oculaires, passant presque sans s'en douter de la parole au chant. Le Spiritual, qui est essentiellement un sermon lyrique, et les diverses variétés dont il se compose, le Shout, c'est-à-dire le cri, l'Exaltation, dont le nom suffit, le Mellow, autrement dit la romance pieuse, la « chanson douce », sont nés le plus souvent au cours de ces assemblées illicites ou seulement à demi permises, sur les lèvres du prêcheur lui-même ou sur celles d'un fidèle saisi par l'Esprit, lançant vers Dieu sa supplication ou son témoignage aussitôt repris et simplifiés par la foule, ponctués de battements de mains, entrecoupés d'Alleluias, de Gloire à Dieu, ou même de simples Hums, qui sont les bruits de fond de ces poèmes. (...)

Le nom même des Negro Spirituals montre à quel point les thèmes religieux y prédominent. Néanmoins, il existe un grand nombre de morceaux de type profane : rondes, quelques-unes très anciennes, d'où l'élément dévot n'est d'ailleurs pas toujours absent (Ronde de l'île d'Eleuthère), chansons à compter, berceuses, chansons de travail, dont l'une au moins, l'extraordinaire chant de bateliers d'une île de la Géorgie (« Ha ! Ho ! L'os de mon genou ! »), semble venue en ligne droite de l'Afrique noire. »

Chanson de rameurs

Os de mon genou, travaille !
Han ! Han ! Os de mon genou !
Plie-toi, os de mon genou !
Jésus ! Os de mon genou !
Plie-toi ben jusqu'à terre !

Han ! Han ! Os de mon genou !
Os de genou, Zacharias !
Os de mon genou, travaille !
Travaille au point du jou' !
Travaille quand le soir tombe !
Han ! Han ! Os de mon genou !

Marguerite YOURCENAR
« Fleuve profond, sombre rivière »
(Gallimard, 1964)

Le Blues.

« En altérant les 3e et 7e notes de la gamme d'une manière qu'on ne peut pas transcrire exactement sur le papier, en modelant ces notes, en les faisant osciller entre les tons de majeur et de mineur, les premiers chanteurs noirs américains créèrent les « notes bleues ». Il semble que celles-ci soient une résurgence de certains chants d'Afrique occidentale, mais des commentateurs pensent aujourd'hui que la tonalité particulière du blues aurait son origine en Inde et que c'est après avoir traversé les pays arabes, les mosquées et aussi les synagogues d'Afrique du Nord et d'Espagne du Sud qu'elles seraient venues s'installer sur la côte atlantique de l'Afrique. »

André FRANCIS
« Jazz »
(Seuil, coll. « Solfèges », 1977)

Jail House blues

« Oh, this house is gonna be raided, yes, sir !
Thirty days in jail with my back turned to the wall (bis)
Look here, Mr. Jailkeeper, put another jal in my stall
I don't mind bein' in jail but I've got to stay there so long (bis)
When every friend I had is done shook hands and gone
You better stop your man from ticklin' me under my chin (bis)
'cause if he keeps on ticklin I'm sure gonna take him on in
Good mornin' blues, blues how do you do (bis)
Say I've just come here to have a few words with you. »

« Oh, mais il va y avoir une rafle, dans la boîte, sûr !
Trente jours de tôle, et le dos au mur (bis)
Dites donc, gardien, mettez une autre fille dans ma cellule
J'm'en fous d'être en tôle, mais c'est pour si longtemps (bis)
Et tous mes bons amis m'ont serré la pince et adieu
Tu ferais bien de dire à ton homme de ne plus me chatouiller [le menton (bis)
Parce que s'il continue, c'est lui qui sera au trou
Tiens, bonjour blues, comment ça va (bis)
J'suis justement ici parce que j'ai deux mots à te dire. »

Bessie SMITH
« Any Woman blues »
(disque CBS 66262)
(traduction : Madeleine GAUTIER-PANASSIÉ)

Strange fruit

« Southern trees bear a strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees
Pastoral scenes of the fallant south
The bulging eyes, and the twisted mouth
Scent of magnolia, sweet and fresh
And the sudden smell of burning flesh
Here is a fruit for the crows to pluck
For the rains to gather – fort the wind to suck
For the sun to rot – for the tree to drop
Here is a strange and bitter crop. »

[Les arbres dans le Sud portent d'étranges fruits
Du sang sur les feuilles – du sang sur les racines
Des corps noirs se balancent au gré des vents du Sud
Étranges fruits pendant aux branches des peupliers
Tableau champêtre pour la bonne société sudiste
Des yeux exorbités, le rictus d'une bouche
Le parfum des magnolias, si suave, si frais,
Et brusquement, l'odeur de la chair qui grille.
Voici le fruit que les corbeaux vont déchiqueter
Que les pluies vont laver
Que le vent va lécher
Le soleil pourrir.
Jusqu'à ce que l'arbre s'en sépare
Pour une étrange et amère récolte.]

Chanté par Billie HOLLIDAY
« The Commodore days »
(disque Decca 115253, 20 avr. 1939)
(Traduction J.B. HESS)

« La majorité des participants aux 43 lynchages qui eurent lieu entre 1936 et 1946 ne furent même pas poursuivis. En février 1947, à Greenville (Caroline de Sud), un jeune Noir, Willie Earle, fut enlevé de prison et tué par une bande de chauffeurs de taxi blancs. Les meurtriers, traduits en justice, furent acquittés triomphalement. En 1955, même déni de justice en Mississippi : les Blancs qui lynchèrent à mort le jeune Emmet Till furent acquittés. »

Daniel GUÉRIN
« De l'Oncle Tom aux Panthères »
(Éd. de Minuit, 1973)

Étymologie et signification du mot jazz

« Le jazz. C'est ainsi qu'on l'appelait désormais, et l'étymologie du vocable demeure incertaine.

Peter Tamony a rassemblé en une étude minutieuse un certain nombre d'hypothèses. Certaines d'entre elles apparentent le terme au « jass », de 1577, que l'*Oxford English Dictionary* rapproche de « chass » ou « chase » (chasse, poursuite : combat par extension). Jass, c'est peut-être une corruption du « jasm » de 1860 (vitalité, énergie), ou un dérivé de « chasse » (un pas glissé que les puritains condamnaient, comme toute danse de société), ou bien le résultaf d'un apocope de « jasbo », un « minstrel », lequel aurait pu lui-même tenir son surnom du créole « chasse-beau », une lutte pacifique de danseurs de cake-walk. Selon Clay Smith, en tout cas, « jass » appartenait bien à l'argot des travailleurs dans les années 90. On a prétendu encore que le mot provenait du français « jaser », et que le « jass » n'était que la forme musicale de l'art familier de la conversation. Cette théorie, séduisante, acceptée par le *Merriam-Webster*, semble faire fi d'une loi de la phonétique : si le créole volontiers « iase », jamais, semble-t-il, il n'a l'idée de « djaser ». « Pourtant, dit justement Dauzat, si dans la forme on est arrêté par un obstacle d'ordre phonétique, l'étymologie n'est pas à rejeter *de plano*. » Il resterait, enfin, que « jass » puisse descendre d'une incitation à jouer avec vigueur dans le craps, un jeu de dés qui prit naissance sur les bords du Mississippi. On retrouverait, dit-on, cette exhortation de type magique dans le « jassit » que les auditeurs lançaient aux musiciens de la Louisiane, et comme pour tisonner leur ardeur. »

Lucien MALSON,
« Histoire du jazz
et de la musique afro-américaine »
(U.G.E., 1976)

« To jazz et to rock signifient, l'un et l'autre, dans l'argot des ghettos noirs, faire l'amour. Significativement, ils étaient des actes de fêtes vécus, ils sont devenus marchandises, neutres, spectacles culturels pour consommateurs solvables. »

Jacques ATTALI,
« Bruits »
(P.U.F., 1977)

Document 5

Le jazz est indécent

« Pourquoi la musique de jass [orthographe de l'époque] et l'orchestre de jass existent-ils ? Autant se demander le pourquoi du roman à quatre sous et des papiers gras dans les lieux publics ! Ce sont les manifestations chez l'homme de la bassesse d'un goût qui n'a pas été épuré au bain de la civilisation. Certes, on pourrait aller plus loin et dire que la musique de jass est une histoire indécente, écrite en syncopes et contrepoints. Comme l'anecdote malséante, on l'écoutait, les premiers temps, en rougissant, portes fermées et volets tirés, mais comme tout vice, elle s'est enhardie au point d'oser pénétrer dans les lieux décents et de s'y faire tolérer à cause de son étrangeté... Elle procure un plaisir sensuel plus intense que la valse viennoise ou que ce sentiment raffiné, cette émotion respectable qu'offre le menuet du XVIII[e] siècle. En matière de jass, la Nouvelle-Orléans se trouve particulièrement concernée puisque l'on prétend que c'est notre ville qui a donné naissance à cette forme particulière de vice musical. (...) Nous déclinons l'honneur de cette paternité mais puisque ce bruit circule, il importe que nous soyons les derniers à tolérer cette atrocité dans notre bonne société. »

Éditorial du journal de la
Nouvelle-Orléans,
« Times Picayune », 20 juin 1918

Document 6

L'art de Louis Armstrong

« A l'écoute des premiers disques de Louis Armstrong, on comprend pourquoi Harlem fut à ce point séduit par lui. Il y paraît comblé de tous les talents qu'un grand artiste puisse souhaiter. Armstrong joue, en 1925, plus rapidement et plus haut qué tous les autres trompettistes. Avec raison Yvan Jullien souligne qu'avant le jazz la trompette était confinée en des tâches subalternes. Tout au moins, depuis l'époque baroque ne jouait-elle qu'un rôle limité. Il suffit, dit-il encore, de consulter les « méthodes traditionnelles », les cahiers d'exercices du XIX[e] siècle et du début du XX[e] pour voir que l'on ne dépassait pas le contre-*ut*. Armstrong montre, en voltigeant autour du contre-*sol*, et avec cohérence, que l'on peut se servir d'une trompette autrement. Il influence tout le monde, et bien au-delà du jazz. A la souplesse et à la fermeté de ses lèvres, ainsi qu'à une exceptionnelle capacité pulmonaire, il doit une attaque puissante et tranchante, un vibrato brûlant, indéfiniment varié et nuancé, une sonorité profonde, radieuse, d'une énorme ampleur. Cette sonorité est un monde. Indépendamment des phrases découpées par le soliste et sur une simple note, elle apparaît porteuse de sens. Aucun défaut ne s'y montre comme l'envers d'une qualité. La sonorité d'Armstrong est dure sans être dépourvue de tendresse. Elle est expressive sans aucune trace de sensiblerie. Est-ce même la sonorité d'une trompette ? Plus humaine que la voix humaine, on y reconnnaît à peine l'instrument.

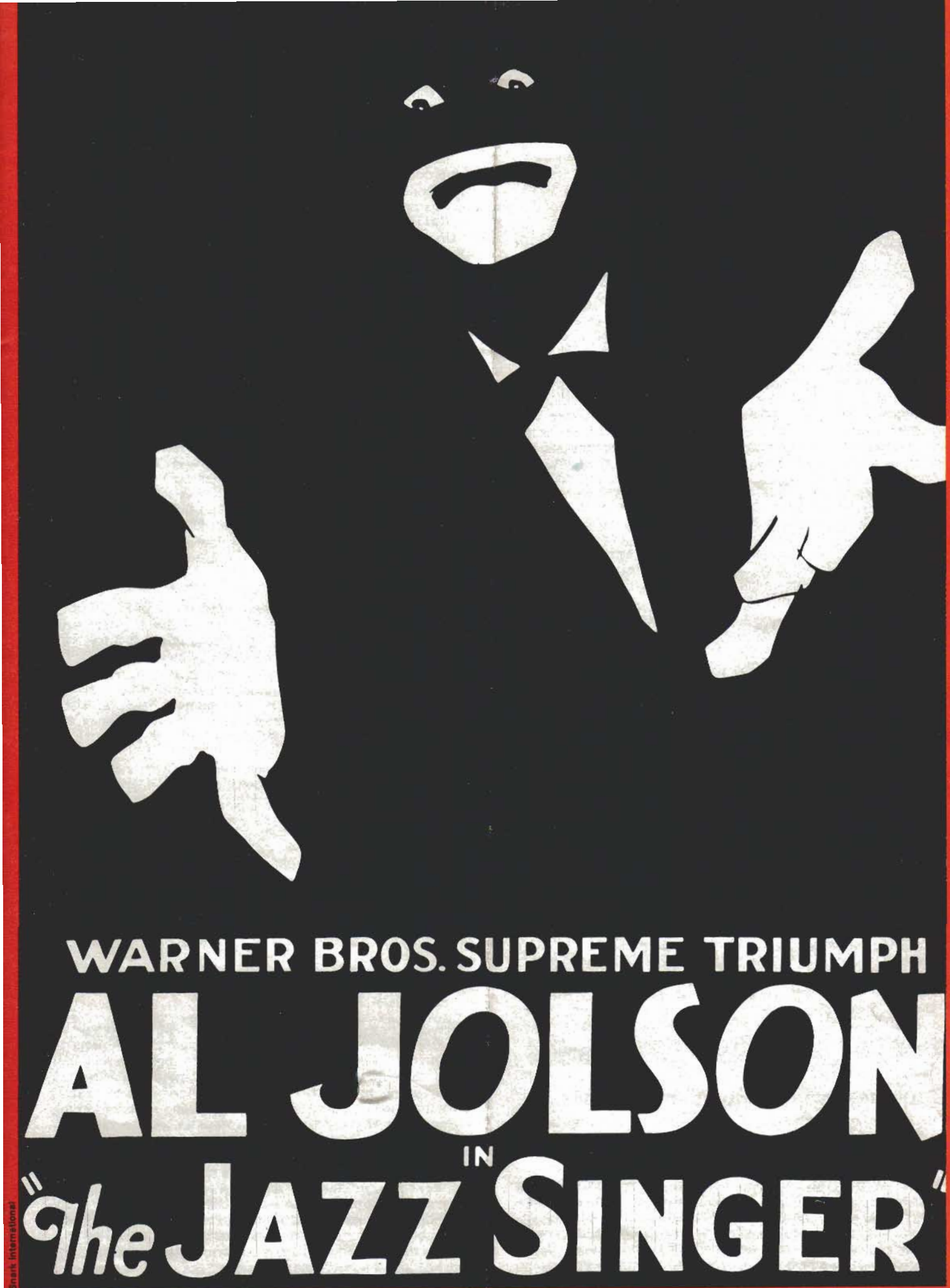
De même qu'il lui suffit de pousser une note, de la soumettre à un travail d'inflexion ou de vibrato pour que naisse une très belle musique, Armstrong peut jouer un thème médiocre et le transfigurer. Comme le roi de la légende antique qui transmuait en or tout ce qu'il touchait, sans changer les notes d'un thème, mais en les distribuant selon des rapports nouveaux de place et de durée, retardant une attaque, tenant longuement un son, introduisant de nombreuses pauses, Armstrong fait un riche ornement d'une loque. Il est le premier musicien de jazz qui valorise le silence, ce moment d'espérance musicale qui n'est pas un vide mais un élément positif de structure.

Ce jeu d'Armstrong offre une grande diversité, car il sait improviser d'une façon très simple, utilisant un nombre restreint de notes dont certaines paraissent comme extirpées, arrachées, sous l'effet de vastes glissandos, mais ne se prive pas de festonner un thème, d'introduire de subtiles et vivaces broderies lorsqu'il le juge à propos. Même s'il évolue autour de la mélodie, il n'a garde de l'oublier. La présence permanente du thème au sein de ses improvisations en apparence les plus libres constitue l'un des caractères fondamentaux de son style. Louis Armstrong est d'abord un maître de la paraphrase. En cela il reste fidèle à la tradition Nouvelle-Orléans pour laquelle la mélodie d'un thème est un guide aussi précieux que l'harmonie.

La phrase d'Armstrong est en général fortement équilibrée : ni longue, ni courte, elle vise surtout à un parfait enchaînement avec ce qui précède, avec ce qui suit. Louis semble vouloir la netteté : netteté du découpage, netteté de l'émission, fruits, dira Roger Guérin, de la difficile école du clairon par où il a passé. C'est une des raisons pourquoi il refuse les effets de « wa-wa » qui n'ont point de place en son langage – il ne se sert d'ailleurs que rarement de la sourdine – et ne fait qu'un usage modéré du legato dont useront sans réserve les trompettes à partir de 1935. Presque toutes les

(Suite page 26)

Affiche du film « Murder at the Vanities » (1930). La musique de ce film (avec « les plus belles filles du monde ») était interprétée par Duke Ellington et son « Famous orchestra ». Certaines œuvres du Duke de 1926 à 1930 sont avant tout de la musique de danse, pour laquelle s'enthousiasmait le public américain.



Snark International

Affiche du film « The Jazz singer » (« Le Chanteur de jazz », 1927). Le premier film du cinéma parlant où Al Jolson, un comédien blanc, grimé, tient un moment le rôle d'un chanteur noir. Récupération commerciale (blanche) de la musique noire.

(Suite de la page 7)

notes sont attaquées et, sur ce point encore, Armstrong témoigne de son appartenance à l'école de la Nouvelle-Orléans. »

Lucien MALSON
« Les Maîtres du jazz »
(P.U.F., 1972)

Document 6

Le swing

« Je n'oserais affirmer que c'est Louis Armstrong qui à inventé le swing » dit André Hodeir (« Hommes et problèmes de jazz », Flammarion, 1954) dont la pensée en filigrane est transparente. « Pensez ce que vous voulez, j'en suis convaincu ! » Il n'est que d'écouter les premiers disques de jazz pour s'en convaincre à son tour. (...)

Le swing se ressent plus qu'il ne s'explique, (...) on le possède en soi plus qu'on ne peut l'acquérir. L'origine du mot vient du verbe anglais to swing : balancer. Par extension, swinguer signifie, dans l'exécution d'un morceau ou d'une improvisation, donner un élément de vie intérieure capable, tel le rebondissement d'un punching-ball, de suggérer tous les éléments essentiels de la plénitude du rythme. Certes, les définitions ne manquent pas à son propos. Lucien Malson y retrouve « un des paradoxes freudiens : une tension qui est déplaisir s'unit au plaisir, c'est-à-dire une demi-satisfaction, à une demi-détente » (« Temps modernes », nº 99). D'après André Hodeir : « Seul l'élément détente résulte du swing, la tension étant un effet du traitement qu'inflige à la matière sonore le musicien de jazz » (« Hommes et problèmes de jazz », op. cit.). Pour André Francis : « Jouer avec du swing, c'est apporter à l'exécution d'un morceau un certain état rythmique qui détermine la superposition d'une tension et d'une détente. » Enfin, pour Gilbert Chase, le swing a un caractère aérodynamique dû aux phrases répétées qui provoquent « un état de tension » mais aussi à « un rythme vigoureux et entraînant... insistant plutôt que compliqué » (« America's music »). (...)

On le voit, dans le jugement de nos critiques, la notion de tension semble prédominante sauf chez Hodeir qui pense que cette interprétation du phénomène est dépassée et fausse, le swing demeurant un phénomène purement d'essence rythmique. »

Michel DORIGNE
« Jazz, culture et société »
(Les Éditions Ouvrières, 1967)

Document 7

Quelques grands musiciens vus par...

... Henry Miller

« Et la poitrine soulagée d'autant, je laisse un chant s'échapper de mon cœur, louant Dieu de ce que la grande race nègre, qui seule empêche l'Amérique de s'en aller en pièces, n'a jamais eu le vice de parcimonie... Je laisse s'échapper de mon cœur un chant, à la louange de Duke Ellington, cobra suave et hypercivilisé, homme-serpent aux poignets blindés d'acier – et de Count Basie, frère depuis longtemps perdu d'Isidore Ducasse et dernier descendant en ligne droite du grand, de l'unique Rimbaud. (...)

Louis Armstrong appliqua sur la bouche de la trompette en or ses lèvres épaisses et aimantes et souffla. Il souffla une seule note, grande, énorme et aigre, comme un rat qui explose, et les larmes lui vinrent aux yeux, et la sueur lui roula sur la nuque. Louis sentit qu'il apportait paix et joie au monde entier. Il souffla de nouveau ses poumons, souffla une note fondue, qui monta si haut dans l'azur qu'elle y gela et resta en suspens dans le ciel, tel un diamant astral. Louis se dressa et tordit la trompette, tant qu'elle devint une gonfle, géante et brillante d'extase. La sueur ruisselait de son corps. Louis était si heureux que, de ses yeux-mêmes, la sueur se mit à couler, formant deux lacs d'or joyeux dont l'un reçut de lui le nom de Roi de Thèbes, en l'honneur d'Oedipe, son plus proche parent, qui avait vécu pour rencontrer le Sphinx.

Un certain jour, ce devint le quatre juillet, qui est le jour de Dipsy-Doodle, en Ouala-Ouala. Entre-temps, Louis s'était fait quelques amis, sans cesser de poursuivre sa route claironnante à travers le monde. L'un était Comte (Basie), l'autre Duc (Ellington). Ils avaient de petits rats blancs au bout des doigts, et quand ils en avaient par dessus la tête de ce triste bordel qu'est le monde des blancs, ils mordaient du bout des doigts, et à l'endroit de la morsure, on eût dit un de ces laboratoires de cochons d'Inde que les expériences ont rendus fous. Le Comte était un spécialiste à deux doigts, court de taille et rond comme rotonde, avec une petite moustache. Lui, c'était toujours bink ! bink ! pour commencer. Et bink pour le poison, et re-bink ! pour l'incendie volontaire. Lui c'était le genre petit-père-tranquille et posé, sorte de gorille introverti qui, lorsqu'il s'embourbait dans les creux du gérondif, parlait français comme un marquis ou babillait en polonais ou en lituanien. Il ne commençait jamais deux fois de la même manière. Et quand il arrivait au bout, à la différence des autres empoisonneurs et des autres incendiaires, il s'arrêtait régulièrement. Tout net, comme qui dirait, et le piano sombrait avec lui, et les petits rats blancs aussi. Jusqu'à la prochaine fois. (...)

Le Duc, de son côté, se laissait toujours glisser du haut du ciel, dans un peignoir doublé d'argent. Le Duc avait été élevé au Paradis où dès son jeune âge il avait appris à jouer de la harpe argentine et autres instruments vibratoïdes du royaume céleste. Il était toujours suave, toujours maître de soi. Quand il souriait, des guirlandes d'ectoplasmes se formaient autour de ses lèvres. Son humeur favorite, c'était l'indigo, qui est celle des anges quand l'univers est plongé dans le sommeil.

Ils n'étaient pas les seuls, bien sûr – il y avait aussi Joe, le chérubin chocolat ; Chick, à qui il poussait déjà des ailes ; Big Sid ; et Fats ; et Ella ; et parfois Lionel, un gars en or, qui portait tout dans son chapeau. Et Louis toujours, bien sûr, Louis tel quel : large sourire d'un million de dollars, comme la plaine argienne soi-même ; narines lisses, polies, luisantes comme la feuille du magnolia. »

Henry Miller
« Le Colosse de Maroussi »
(Éd. du Chêne, 1968)

... et Jack Kerouac

« Il y avait eu jadis Armstrong qui, dans les limons de la Nouvelle-Orléans, soufflait de toute la force de ses poumons magnifiques, avant lui, les musiciens fous qui faisaient la parade aux fêtes légales et qui décomposaient en ragtime leurs marches de sousa. Puis ce fut le swing et Roy Eldridge, vigoureux et viril, qui tira de sa trompette tout ce qu'il pouvait donner en modulations puissantes, et logiques et subtiles, penché sur la besogne avec ses yeux étincelants et son beau sourire et semant à tous vents pour mettre en transe le monde du jazz. Puis vint Charlie Parker, le gosse que sa mère enfermait dans la resserre à bois, à Kansas City, soufflant dans son alto rafistolé au milieu des billes de bois, s'exerçant les jours de pluie, se débinant pour aller étudier le vieil orchestre swing de Basie et Bennie Moten, qui comprenait Hot Lips Page et toute la bande ; Charlie Parker quittant sa famille pour venir à Harlem et rencontrant ce dingo de Thelonious Monk et Gillespie plus dingo encore ; Charlie Parker à l'époque héroïque où il était cinglé et marchait tout en

(Suite page 27)

(Suite de la page 26)

rond pendant qu'il jouait. Un peu plus jeune que Lester Young, de Kansas City également, cette épave lugubre et sainte, en qui se résume toute l'histoire du jazz ; aussi bien, lorsqu'il tenait son cuivre bien haut et horizontal, soufflait-il de la plus noble façon ; et, quand ses cheveux s'allongèrent et qu'il devint plus paresseux et qu'il fut complètement drogué, son cuivre descendit de 45° jusqu'au moment où, finalement, il dégringola jusqu'en bas, et, aujourd'hui, comme il porte des souliers à fortes semelles qui l'empêchent de sentir le trottoir de la vie, son cuivre pend mollement sur sa poitrine, et il souffle des phrases distinguées et faciles à déballer. »

Jack KEROUAC
« Sur la route »
(Gallimard, 1960)

Document 8

Le jazz, c'est comme les bananes

« La musique de jazz, c'est comme les bananes, ça se consomme sur place. Dieu sait qu'il y a des disques en France, et puis des imitateurs mélancoliques. Mais c'est juste un prétexte pour verser quelques larmes en bonne compagnie. J'ai découvert le jazz en Amérique, comme tout le monde. Certains pays ont des réjouissances nationales et d'autres n'en ont pas. Il y a réjouissance nationale quand le public vous impose un silence rigoureux pendant la première moitié de la manifestation et se met à hurler et à trépigner pendant la seconde moitié. Si vous acceptez cette définition, il n'y a pas de réjouissances nationales en France, sauf peut-être les braderies et ventes aux enchères – ni en Italie, sauf peut-être le vol : on laisse faire le voleur dans un silence attentif (première moitié) et puis on trépigne et on crie « Au voleur » pendant qu'il s'enfuit (deuxième moitié). Au contraire, la Belgique a les combats de coqs, l'Allemagne a le vampirisme et l'Espagne les corridas. J'ai appris à New York que le jazz était une réjouissance nationale. »

Jean-Paul SARTRE
in « Nick's Bar »
New York City, 1947

Document 9

Le free jazz, un combat

« Le musicien noir est le reflet du Peuple Noir en tant que phénomène culturel et social. Son but doit être de libérer sur le plan esthétique et sur le plan social l'Amérique de son inhumanité. L'inhumanité de l'Américain blanc pour l'Américain noir, aussi bien que l'inhumanité de l'Américain blanc pour l'Américain blanc n'est pas fondamentale en Amérique, elle peut être exorcisée.

Je pense que les Noirs, par la violence de leurs luttes, sont le seul espoir de sauver l'Amérique, l'Amérique politique et culturelle. Le jazz est un aspect de ces luttes et pas le moins violent. (...)

Nous sommes convaincus que les formes de la musique de jazz doivent être développées afin de coïncider avec un contexte artistique, social, culturel et économique entièrement nouveau. Certains trouveront étrange que le mot jazz figure à côté de réalités aussi froides, aussi dures que la société ou l'économie ; cependant, on ne peut nier que les origines de la musique et ses développements ultérieurs prennent leurs racines dans les structures sociales. »

Archie SHEPP
in « Jazz Magazine »
n° 119, juin 1965

« Le jazz est le seul effort d'imagination collectif depuis la fin de l'art de la conversation. »

Pierre Olivier LAPIE
(ancien ministre
de l'Éducation Nationale)
cité par André Francis (op. cit.)

« J'aime le jazz comme j'aime Verdi. De confiance. Je n'y connais rien. »

Raymond QUENEAU
in « Les Nouvelles Littéraires »
n° 1213, 30-11-1950

« A chaque époque, les circonstances de l'histoire élisent une nation, une race, une classe, pour reprendre le flambeau. Saluons aujourd'hui la chance qui permet aux Noirs de pousser d'une telle raideur le grand cri nègre que les assises du monde en seront ébranlées. »

Jean-Paul SARTRE
in Lucien MALSON
« Histoire du jazz... » (op. cit.)

« Le jazz est le seul véritable moyen de communication international actuellement pratiqué dans le monde, l'unique façon de parler un langage créateur, avec une intensité et une pertinence égales, aux hommes du monde entier. »

Eldrige CLEAVER
« Un Noir à l'ombre »
(Seuil, 1969)

« Il n'y a pas d'histoire du jazz, parce qu'il n'y a pas de jazz hors de l'histoire.

Son « histoire » est celle des forces qui le font, autant que celle des formes qu'il fait être.

Quand l'idéologie dominante prône la séparation de l'art et de la politique, ELLE INTERVIENT dans le champ esthétique pour condamner toute intervention en ce champ de l'idéologie. »

in « Free Jazz/Black Power »
(op. cit.)

« En un siècle où l'on veut inféoder le compositeur à une doctrine, je salue chaleureusement et respectueusement le jazz parce qu'il sait conserver aussi en lui l'improvisation, l'un de ses grands charmes, parce qu'il donne l'exemple, je le répète, de l'existence. »

Georges AURIC
in « Les Cahiers du jazz »
n° 1, 1959

« Une mode comme celle du jazz qui dure plusieurs dizaines d'années n'est plus une mode mais une époque. (...) Il me semble qu'à l'heure actuelle le jazz ne se discute plus. Pour moi, la question est résolue depuis longtemps ; ce qui me surprend toujours un peu, c'est qu'on puisse revenir dessus. »

Arthur HONNEGER,
in « Hot Revue », Lausanne, 1946

« Alors que le cinématographe est un art qui tourne à l'industrie – contrairement à toutes les industries qui deviennent des arts à la longue – la courbe du jazz est de plus en plus mobile, de plus en plus grave. Il songe davantage à consolider ses titres de noblesse qu'à exciter de jeunes danseurs, ivres de rythmes. Il y a longtemps que je déclarais : « Le jazz est une pulsation. Il sera la musique de chambre de l'avenir. » Je ne me trompais pas beaucoup. »

Jean COCTEAU
in « Les Cahiers du jazz »
n° 1, 1959

Leonard Freed - Magnum

Le trompettiste De De Pierce et sa femme dans leur appartement de la Nouvelle-Orléans.
De De Pierce est un des nombreux « vétérans » de la Nouvelle-Orléans tombés dans l'oubli.

noyau à partir duquel s'inscrivent toutes les combinaisons de pupitre et les éclats des solistes. »

Michel DORIGNE (op. cit.)

Parmi ces solistes, **Lester Young.**

« La sonorité intériorisée de Lester se conjugue excellemment avec son style mobile aux découpages rythmiques avancés et pleins de surprises, avec son swing détaché, relaxé, qui donne l'impression qu'il plane par-dessus la section rythmique. En un temps où l'on avait l'habitude d'accentuer les temps forts, Lester Young, préparant sans le savoir le style bop, mit en valeur indifféremment n'importe quel temps. Son génie de rythmicien lui permit d'éviter le désordre tout en compliquant à plaisir l'architecture temporelle. Incorporant plus étroitement ses nouvelles conceptions rythmiques dans le cadre de l'harmonie, et pour colorer ses rebondissantes lignes mélodiques, Lester devait peu à peu, au cours des années passées chez Basie, et parallèlement à un musicien noir de chez Benny Goodman, le guitariste **Charlie Christian**, enrichir le langage un peu sec du jazz par l'introduction d'accords de passage. (...) Après avoir quitté l'orchestre de Basie, où malgré de magnifiques réussites il n'était pas très à son aise (il préféra toujours jouer en petite formation), Lester Young devait révéler une nouvelle conception du jeu swing. Ne basant plus principalement son jeu, comme les solistes hot, sur la construction pré-explosive qui est le premier état du swing, le « Pres » [Président, surnom de Lester Young] se concentra sur la seconde période, le déportement vers l'avant du temps. De l'union tension-détente, il avantagea la détente. Le jazz y gagna une légèreté, une souplesse, une fluidité, une relaxation qui devaient être à l'origine du style cool. »

André FRANCIS (op. cit.)

La « folie swing »

« Swing » est un terme essentiellement utilisé par les jazzmen (DOCUMENT 6). Vers 1935, quelque habile publicitaire se saisit du mot pour le substituer au mot jazz et pour étiqueter la musique produite par des musiciens blancs. Le grand public américain découvre alors les grands orchestres de jazz blancs qui, copiant souvent habilement les noirs, profitent des préjugés raciaux pour se mettre en valeur. Un véritable délire, une « folie swing » (swing craze) parcourt les États-Unis et aborde bientôt l'Europe.

On a souvent reproché aux musiciens de jazz blancs leur musique simpliste, accrocheuse, dansante sans chaleur humaine, en un mot commerciale, et les effets nocifs qu'eut cette musique quant à la connaissance des vrais créateurs noirs. Il faut cependant reconnaître que le swing craze amena au jazz une grande partie du public américain et européen.

Parmi les plus célèbres musiciens blancs : **Benny Goodman,** sacré abusivement roi du swing, brillant technicien échappant a toute critique, qui réussit, contre les préjugés raciaux, à jouer en compagnie de musiciens noirs ; **Tommy Dorsey, Artie Shaw, Glenn Miller,** et bien d'autres qui furent « plus que des propagateurs de la musique de jazz, des tremplins initiateurs pour grand public inaverti. » (Michel DORIGNE)

« Sidemen » et petits maîtres

La période 1930-1945, baptisée classique (ou middle-jazz), est marquée par le règne du grand orchestre. Mais il ne faut pas oublier que les grands solistes de la période précédente continuent à jouer, s'adaptant au style swing (Louis Armstrong), que les petites formations de studio permettent aux solistes des grands orchestres ou à des musiciens « à part » de se mettre en valeur. Parmi tous ces musiciens, citons, faute de place : **Fats Waller,** humour et truculence au piano ; **Lionel Hampton,** véritable roi du swing, un des phénomènes les plus passionnants du jazz ; **Coleman Hawkins,** un style de sax qui fait époque ; **Roy Elridge, Art Tatum.**

« L'histoire du jazz compte deux plaques tournantes d'importance :
– la première marque le passage d'une musique folklorique surannée, à un hybride entre musique commerciale et musique folklorique, et à l'isolation croissante du musicien de jazz vis-à-vis de son ancien public. Cette description correspond dans l'ensemble à l'évolution du jazz jusqu'en 1941 ;
– la deuxième marque une rupture musicale beaucoup plus délibérée : la révolution qui a produit le jazz « bop » et le jazz « cool », mais aussi le retour voulu à l'archaïsme des « revivalists ». (Voir ci-dessus.) A certains égards, cette rupture découle des tendances qui avaient dominé l'évolution antérieure du jazz, mais reflète aussi ce qu'on ne saurait appeler autrement qu'une révolte « idéologique », dans laquelle l'élément « politique » joua un rôle majeur. En d'autres termes, on pourrait dire que l'évolution du jazz, jusqu'à la fin de l'époque intermédiaire, fut l'expression libre et sans prétention de musiciens populaires qui jouaient comme ces musiciens l'ont toujours fait, pour un public bon enfant qui ne demandait qu'à être diverti (le public étroit des amateurs conscients fut attentif à l'évolution du jazz, mais n'y joua aucun rôle). Tandis que cette évolution, à partir de 1941, fut aussi l'œuvre de musiciens conscients, jouant pour un public averti : en d'autres termes, elle témoigne de beaucoup plus d'affinités avec la culture moderne de la minorité. Le jazz moderne n'a pas simplement été joué pour le plaisir, pour l'argent ou pour la virtuosité technique, il a été un manifeste contre le capitalisme ou contre la culture commerciale, ou pour l'égalité raciale. »

F. NEWTON
« Une sociologie du jazz »
(Flammarion, 1966)

Le bop

La « musique de sauvages » de la décennie précédente était devenue une « musique de fous » et l'un de ses plus grands et incontestables créateurs, avec le saxophoniste alto **Charlie Parker,** le trompettiste **Dizzy** (dingue) **Gillespie,** déclare : « Nous partions des morceaux traditionnels et nous essayions d'autres accords à la place des accords normaux, un si bémol à la place d'un mi, un fa à la place d'un si, c'est ce qu'on appelait la « quinte diminuée ». (...) Nous mettions au point énormément de quintes et de neuvièmes diminuées, beaucoup plus que les générations précédentes. Les gens disaient que c'étaient des fausses notes. »

Bien que parfaitement conscients du caractère non commercial de leur musique, les « boppers » **(Theolonious Monk, Bud Powell, Fats Navarro)** se caractériseront par leur totale indifférence aux réactions du public. Le bebop apparaît à sa naissance comme un besoin irrépressible pour les jazzmen noirs de se retrouver dans leur musique, de purger leur art des conventions imposées par le commerce et les critiques esthétiques des Blancs.

A l'instar des musiciens du hot five d'Armstrong de 1928, les « boppers » de 1945... « par leur attitude vis-à-vis du public et de la société bourgeoise, et même leur parti pris religieux (nombre de boppers se détacheront des traditions judéo-chrétiennes de l'Amérique blanche en devenant musulmans et en adoptant des noms arabes), les inventeurs du bop apparurent comme les premiers musiciens noirs délibérément scandaleux. »

Ph. CARLES, J.-L. COMOLLI (op. cit.)

Sur le plan rythmique, les batteurs **(Kenny Clarke, Max Roach)** improvisent davantage et placent leurs signes de ponctuation au gré de leur inspiration, créent des figures rythmiques, des « phases », des lignes « mélodiques » par le jeu des divers timbres de la batterie.

Le grand, l'immense novateur de cette période sera le saxophoniste alto **Charlie « Bird » Parker** (Parker's mood - Lover man).

« Parker, vingt ans après Armstrong, dessine, dans Parker's mood, une introduction qui rappelle par son envolée, sa rigueur, sa beauté définitive, le célèbre prologue de West End Blues. A vingt ans de distance, avec la même assurance, la même force irrépressible du génie, Parker s'élève, comme Armstrong, très au-dessus des musiciens de son temps et redonne à tout le jazz l'impulsion qu'on attendait. »

Lucien MALSON
« Histoire du jazz... » (op. cit.)

Rien de comparable, toutefois, quant à l'esprit très différent qui anime les deux musiques : celle, joviale, grave et tendre, de Louis Armstrong, et celle toute d'angoisse, de provocation, parfois d'un humour très personnel (Salt Peanuts) de Parker.

Le poète noir Langston Hugues écrit dans le « New York Post », journal paraissant à Harlem, à l'usage des Noirs :

« Le bop n'est pas que follement fou. Ils ne savent pas que le bop est de plus follement exaspéré, follement triste, follement sauvage dans sa frénésie – ON EN A TAPÉ LA MESURE SUR MA TÊTE ! C'est cela qu'est le bop !

Un homme à la peau sombre ne peut connaître que des jours sombres. Le bop est issu de jours sombres. C'est la raison pour laquelle la véritable musique bop est exaspérée, sauvage, frénétique, folle – et qu'on ne peut comprendre, à moins d'avoir connu de sombres jours, également. Les gens qui n'ont pas connu de grandes souffrances ne peuvent jouer de bop, pas davantage l'apprécier. »

in « Les Cahiers du jazz »,
n° 12, 1960

Le cool

Succédant assez vite à la fièvre et à l'effervescence du be-bop, apparaît vers 1950, dans les cabarets et les studios de la côte Ouest des U.S.A., une conception musicale plus pondérée, aux sonorités moins vibrées, plus « polie » à tous les sens du terme, le cool. Les vedettes les plus représentatives en seront : **Miles Davis,** trompette, et les saxophonistes **Stan Getz, Gerry Mulligan, Lee Konitz, Jimmy Giuffre, Zoot Sims,** etc., qui tous se réclameront de leur maître incontesté : le saxo tenor Lester Young (voir ci-dessus).

Autant le be-bop était frénétique dans ses excès, autant le « cool » se voudra « détendu ». Ces musiciens de la West-Coast juxtaposeront dans leur musique des accents futuristes et passéistes avec un goût prononcé pour des thèmes « standards » fidèlement exposés (My Funny Valentine).

« Nouvelle par la conception du son qui dédaigne le vibrato, la rondeur, les accents coléreux de Coleman Hawkins, nouvelle par son système d'enchaînement des accords, l'esthétique du saxophoniste « cool » ne méprise point le rythme confortable et les appâts de la romance. »

Lucien MALSON (op. cit.)

Le jazz soul

« Après la musique cool, qui ne dura que quelques saisons, de 1952 à 1956, et qui fut une des plus originales périodes de création des musiciens blancs, vint le temps du jazz soul, dit aussi funky ou churchy. Ce style de jazz, rude, efficace, impératif, est une résurgence du be-bop, devenu par la force de ses adeptes le hard-bop. La soul music, qui peut être vocale puisqu'un de ses meilleurs représentants est **Ray Charles,** mêle au blues des formes, des thèmes, des accentuations, des articulations et un phrasé empruntés aux gospel-songs, aux chants religieux collectifs des églises noires. Musique chaude, de participation populaire, solidement ancrée dans des rythmes qui, pour être presque simplistes, sont souples et efficaces, le jazz soul, grâce au travail des **Jazz Messengers de Art Blakey,** à celui des quintettes de **Horace Silver,** de **Cannonball Adderley,** du trio de **Jimmy Smith,** du jeu du guitariste **Grant Green,** a tout de suite obtenu les faveurs du public.

André FRANCIS (op. cit.)

Un renouvellement

« « Trane » [**John Coltrane**], de 1955 à 1960, fut le saxophoniste du quintette, puis du sextette de Miles Davis. Ces groupes jouaient dans le style hard-bop, mais sans concessions aux coutumes soul et funky. Leur musique était beaucoup plus fine, riche et avancée que celle des formations de Silver et Blakey. A elle seule, elle constituait un univers capable de se suffire à lui-même. Plongé dans ce milieu, John posa quelques-unes des questions qui devaient troubler si profondément le jazz issu de Charlie Parker. Après Satchmo et Bird (surnom de Charlie Parker), il fut le troisième grand novateur de la musique américaine.

Pourtant, il ne fut pas le seul jazzman de ces dernières années à se signaler par son refus du conformisme esthétique. L'altiste Ornette Coleman et le contrebassiste Charlie Mingus brandirent eux aussi l'étendard de la révolte. (...) De leurs découvertes, les représentants du free-jazz furent les premiers dépositaires, avant qu'elles ne soient vulgarisées par une population sans cesse croissante d'instrumentistes. »

Jean-Louis GINIBRE,
in Henri RENAUD,
« Jazz moderne »
(Casterman, 1971)

Le free jazz

« Définir le free jazz est une entreprise désespérée puisqu'il consiste précisément, en permettant à ses sectateurs toutes les dissidences, à déborder sans cesse les définitions et à s'évader des adjectifs dans lesquels les critiques tentent de le fixer. Pour les libertaires extrémistes, jouer free, c'est précisément échapper aux classifications, aux conventions, aux influences, pour laisser parler la spontanéité reconquise. Il s'agit, en somme, de création sauvage (l'adjectif est à la mode). Du moins devrait-il en être ainsi. Mais on voit bien que pareille indépendance ne saurait être le fait que d'improvisateurs exceptionnels.

Pour les autres, les chemins de la liberté ne sont pas les moins pénibles et, vite harassés, ils se contentent de mimer les musiciens authentiquement libres en enflant des formules autrefois déroutantes mais qui sont vite devenues des clichés. On peut être choqué en effet de voir tant de partisans de la liberté absolue jouer tous de manière identique, interchangeables à l'infini.

Il reste que la New Thing entre les mains de musiciens inspirés – **Eric Dolphy, Archie Shepp** ou **Pharaoh Sanders,** par exemple – est une passionnante aventure. Aventure musicale ; aventure humaine aussi, puisque, chez beaucoup de freejazzmen, l'émancipation esthétique reflète une révolte politique et sociale. De là peut-être son agressivité, ses convulsions, son parti pris de violence et de frénésie. » (DOCUMENT 9).

Jean-Louis GINIBRE (op. cit.)

Aujourd'hui

« ... L'éclectisme, le désir de tout embrasser à la fois [est] patent chez ceux qui font le jazz aujourd'hui. Entre l'esthétique hurlante de la New Thing, les africanismes et les orientalismes imposés par Coltrane, les réminiscences de la musique indienne et de la musique contemporaine, l'univers simplifié de la pop-music [T.D.C. n° 155, du 6-11-1975], la musique concrète et les succédanés du hard-bop, quelques-uns ne veulent pas choisir. De la même façon, ils puisent sans idée préconçue dans le patrimoine jazzique : ramenant à la surface telle formule chère aux pianistes stride aussi bien qu'un tour de phrase caractéristique de **Cecil Taylor.** Si nous avons choisi des exemples pianistiques, c'est que nul art ne nous apparaît plus représentatif de cette approche contemporaine que celui du pianiste **Keith Jarret,** l'un des improvisateurs les plus avides et les plus ouverts de l'heure. Il n'est ni très prudent ni très honnête de parier sur l'avenir. Toutefois, on peut avancer sans prendre trop de risques que l'éclectisme est une voie qu'empruntera le jazz de demain. »

Jean-Louis GINIBRE (op. cit.)

« Il y a des sons inouïs – et il faut en trouver –, mais ils ne sont qu'un élément du langage. L'inouï d'**Ayler,** de **Hendrix** (T.D.C. n° 155, du 6-11-1975) est fait pour servir de moyen à des constructeurs. Ne pas confondre le grand bruit et le grand soir. Il y a de fortes « défonces », il n'y en a jamais de grandes. L'enjeu de la nouvelle révolution du jazz est une reconsidération totale des buts et des moyens de la musique. »

André FRANCIS (op. cit.)

– VIAN (Boris). **Chroniques du jazz.** Paris, U.G.E., 1971 (coll. « 10/18 », nos 642-644).
– MEZZROW (Milton). **La Rage de vivre.** Paris, Le Livre de Poche, 1973 (nos 1341-1342).
– PANNASSIE (Hugues). **Louis Armstrong.** Paris, Nouvelles Éditions Palatines, 1969.
– DANCE (Stanley). **Duke Ellington.** Paris, Éd. Filipacchi, 1976.
– OLIVER (P.). **Le Monde du Blues.** Paris, Arthaud, 1962.
– HOLIDAY (Billie). **Lady sings the blues.** Paris, Solar, 1973.
– GUERIN (Daniel). **De l'Oncle Tom aux Panthères.** Paris, U.G.E., 1973 (coll. « 10/18 », n° 744).

REVUES

– **Jazz hot,** 14, rue Chaptal, 75009 Paris.
– **Jazz Magazine,** 63, Champs-Élysées, 75008 Paris.

RADIO

– **France-Musique.** Tous les jours de la semaine, 12 h 40-13 h 15 et 19 h-19 h 30. Vendredi : Jazz Forum, 23 h-23 h 55. Dimanche : Jazz vivant, 19 h 10-20 h 15.
– **France-Culture.** Dimanche : Black and Blue, 23 h.
– **France-Inter.** Dimanche : Jam Parade, 22 h 10-23 h.

QUELQUES DISQUES (PARMI TANT D'AUTRES)

– **Jazz Anthology.** C.B.S. 4 disques.
– **Histoire du jazz.** B.Y.G. 10 disques.
– **50 ans de jazz.** Vogue. 3 disques.
– **Blue note 1949-1959. Decade of Jazz.** Blue Note, B.S.T. 2 disques.
– **A jazz piano anthology. Du Ragtime au Free jazz.** C.B.S.

LA PRÉHISTOIRE

– **Panorama de la musique instrumentale d'Afrique Noire.** BAM.OCORA.
– **Sister Rosetta Tharpe. Gospel Train.** M.C.A.
– **Mahalia Jackson. Greatest hits.** C.B.S.
– **Myrna Summers and the International choir of Baltimore. God gave me a song.** Cotillion.
– **Scott Joplin. Ragtime Pioneer.** Riverside.
– **Portrait Blues.** Storyville. Polydor. 11 disques.

NOUVELLE-ORLÉANS

– **New Orleans.** Vol. 1. R.C.A.
– **Bunk Johnson.** C.B.S.
– **Original Dixieland Jazz Band.** R.C.A.
– **Armstrong, Bechet, Clarence Williams.** C.B.S.

REVIVAL

– **The Panassié Session.** R.C.A.
– **Mezzrow-Bechet Quintet.** Mundix.

CHICAGO - NEW YORK

– **King Oliver. Armstrong.** Milestone.
– **Jerry Roll Morton.** Vol. 3 et 4. R.C.A.
– **Bix Beiderbecke.** C.B.S.
– **Louis Armstrong. V.S.O.P.** C.B.S.
– **The Complete Ellington.** Vol. 1. C.B.S.
– **McKinney's Cotton Pickers.** Vol. 3. R.C.A.
– **Fletcher Henderson.** Vol. 3. M.C.A.

LOUIS ARMSTRONG

– **Satchmo. A musical autobiography.** 4 disques. M.C.A.
– **At the Crescendo.** Vol. 1 et 2. M.C.A.

TEXTES ET DOCUMENTS POUR LA CLASSE

Bulletin d'abonnement

à découper ou à recopier

NOM (1) M. Mme Mlle
ou Etablissement

N° Rue (1)

Ville (1)

Code postal

Souscrit abonnement(s)

(1) En capitales

TEXTES ET DOCUMENTS

Documentation (suite)

DUKE ELLINGTON

- **The works of Duke.** Vol. 9, 10, 11, 12. R.C.A.
- **The Great Paris concert.** Atlantic
- **Back to back/Side by side.** Verve
- **Original Session, 1943-1945. A jazz anthology.** Mundix

GRANDS ORCHESTRES

- **Count Basie.** 4 disques. M.C.A.
- **Jimmie Lunceford.** Vol. 1, 2, 3, 4. M.C.A.
- **Benny Goodman. Carnegie Hall concert, 1938.** C.B.S.

GRANDS SOLISTES

- **Lester Young (The genius of).** Verve
- **Lester Young (The genius of).** Savoy
- **Coleman Hawkins. His greatest hits.** R.C.A.

SIDEMEN

- **Fats Waller. Memorial 1.** 5 disques. R.C.A.
- **Art Tatum.** Vol. 1, 2, 3. M.C.A.
- **Lionel Hampton, hot records.** Vol. 1, 2, 3, 4. R.C.A.

LE BOP

- **Charlie Parker. Anthologie.** America A.M.
- **Parker. Gillespie. At Massey Hall.** America A.M.
- **Dizzy Gillespie. In the beginning.** Prestige
- **Fats Navarro. The Fabulous.** Vol. 1. Blue Note
- **Theolonious Monk. Genius of modern music.** Blue Note

LE COOL

- **Miles Davis. Birth of the cool.** Capitol
- **Jerry Mulligan. The Fabulous quartet.** Vogue
- **Stan Getz. Jazz summit.** Vogue
- **Shorty Rogers. West Coast Jazz.** Atlantic

NEO-BOP. SOUL

- **Art Blakey. A night at Birdland.** Blue Note
- **Horace Silver. Silver's brass.** Blue Note
- **Charlie Mingus. The Black saint aunt the sinner lady.** Impulse
- **Sonny Rollins.** Vol. 2. Blue Note
- **Ray Charles (25 ans de).** Atlantic

UN RENOUVELLEMENT

- **John Coltrane. Coltrane time.** Solid State
- **John Coltrane. Expression.** Impulse
- **John Coltrane. Plays the blues.** Atlantic
- **John Coltrane. Kule se mama.** Impulse

LE FREE JAZZ

- **Albert Ayler. Vibrations.** R.C.A.
- **Art ensemble of Chicago. Certain Blacks.** America A.M.
- **Ornette Coleman. Free jazz.** Atlantic
- **Sun Ra. It's after the end of the world.** M.P.S.
- **Archie Shepp. John Coltrane. New Thing at Newport.** Impulse

AUJOURD'HUI

- **Miles Davis. Get up with it.** C.B.S.
- **Gato Barbieri. The Third world.** R.C.A.
- **Steve Lacy. 5 Street.** Musical
- **Antony Braxton. Recital.** Musical
- **Gil Evans. There comes a time.** R.C.A.
- **Chick Corea. No mystery.** Polydor
- **Larry Corryel. Spaces.** Vanguard
- **John McLaughlin. Birds of fire.** Columbia
- **Keith Jarret. Koln concert.** E.C.M.